Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 28 (1976)

Heft: 13

Artikel: Den Menschen Mut machen, sich besser zu wehren : ein Interview mit Kurt Gloor über "Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner"

Autor: Gloor, Kurt / Ulrich, Franz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933173

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Den Menschen Mut machen, sich besser zu wehren

Ein Interview mit Kurt Gloor über «Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner»

Am 25. Juni wurden die 26. Internationalen Filmfestspiele in Berlin mit Kurt Gloors erstem langem Spielfilm «Die plötzliche Einsamkeit des Konrad Steiner» eröffnet. So ehrenvoll dieser Start zu Beginn des Festivals ist, so hat er doch auch seine Tücken, treffen doch viele Gäste und Journalisten erst später ein. Auch drohen erfahrungsgemäss stille, unspektakuläre Filme wie Gloors Spielfilmerstling von den in der zweiten Festivalhälfte aufgeführten Werken oft «erdrückt» zu werden. Es ist zu hoffen, dass dieses Werk des 34jährigen Zürcher Filmschaffenden, der noch mit fast jedem seiner Kurz- und Dokumentarfilme – «ffft» (1967), «Hommage» (1968), «Mondo Karies» (1968), «Die Landschaftsgärtner» (1969), «Ex» (1970), «Die grünen Kinder» (1971), «Die besten Jahre» (1973) – beachtliche Auseinandersetzungen in der Öffentlichkeit auszulösen vermochte, trotzdem die verdiente Anerkennung finden wird. Wir werden uns ausführlicher kritisch mit dem Film befassen, wenn er im Herbst in die Schweizer Kinos gelangt.

Kein Sozio-Horrorfilm über das Alter

Du hast bis heute vor allem Dokumentarfilme gemacht, die auf eingehenden Untersuchungen über gesellschaftliche Probleme beruhten. Etwas überspitzt formuliert, könnte man sie «Thesenfilme» nennen. Was bedeutet für Dich der Schritt vom Dokumentarfilm zum Spielfilm? Wie bist Du vorgegangen und welche besonderen Probleme sind dabei aufgetreten?

Eigentlich hätte ich schon lange gerne Spielfilme gemacht. Meine allerersten Kurzfilmchen waren ja auch Spielfilme. Spielfilme zu machen, war mir bisher aus ganz simplen, d. h. ökonomischen, Gründen nicht möglich. Spielfilme machen, das heisst für mich fürs Kino arbeiten. Und um im Kino konkurrenzfähig zu sein, muss ein Film höchsten professionellen Ansprüchen genügen. Dafür braucht es Geld, sehr viel Geld. Ich sah für mich keinen andern Weg, als mich mit dem durchzusetzen, was ökonomisch möglich war – mit dem Dokumentarfilm. Beim Dokumentarfilm habe ich als Autodidakt eine Menge gelernt. Eigentlich ist der Schritt vom Dokumentar- zum Spielfilm bei mir so etwas wie eine selbstverständliche Entwicklung.
Es gab in meiner Arbeit – abgesehen von den ersten Kurzfilmen – schon immer ein vorherrschendes Thema: die sozial Schwachen und Benachteiligten: Bergbauern, Kinder, Alkoholiker, Ehefrauen, die Alten. Ursprünglich wollte ich eine Art fiktiver Dokumentarfilm über die «Lösung» der Altersfrage im Jahr 1994 machen. Das wäre eine Art Sozio-Horrorfilm geworden, in dem ich zeigen wollte, was werden würde, wenn man das, was heute im Hinblick auf Altersbetreuung/Versorgung/Rehabilitierung/Reparierung/Integrierung/Reaktivierung/Heilung/Zufriedenstellung/«Glücklichmachung» latent vorhanden ist, konsequent weiterdenkt. Ich bekam dann schliesslich selber Angst vor diesem Projekt. Dieses Panoptikum würde niemandem etwas nützen, sondern nur Angst machen. Das wäre jedoch genau das Falsche: Alte Menschen haben schon genügend Angst, Lebensangst. Ich merkte auch, dass das eine elegante Möglichkeit gewesen wäre, mich der eigenen Auseinandersetzung mit dem Altwerden und meinem eigenen Verhältnis gegenüber alten Menschen zu entziehen. Ich fing also bei mir selber an.
Zuerst begann meine Arbeit am Projekt sehr «dokumentarisch»: ausführliche Recherchen, unzählige Gespräche mit alten Menschen in den verschiedensten

Lebenssituationen; ich war in Altersheimen, Pflegeheimen, Altersiedlungen, Armenasylen, psychiatrischen Kliniken, Herbergen, Altersclubs, Beratungsstellen, Selbsterfahrungsgruppen für Betagte, Werkstätten, sprach mit Sterbenden, mit Pflegepersonal, mit Behörden, mit Sozialarbeiterinnen, Planern, Pfarrern, Fürsorgern usw. Ich wollte auch ein Praktikum in einem städtischen Altersheim machen, was mir aber durch das Misstrauen der Frau Stadtrat Lieberherr vermasselt wurde.
Die Geschichte, die ich aufgrund eingehender Recherchen entwickelte, ist eine Art Konzentrat verschiedener «Fallgeschichten», welche ich entweder persönlich kennenlernte oder die mir von Sozialarbeiterinnen erzählt wurden. Als ich dann am Drehbuch schrieb, begann ich mich zu fragen, weshalb ich ausgerechnet auf eine Figur wie den Steiner kam. Und ich merkte schliesslich, dass Steiner nicht einfach eine erfundene, d.h. aus «Fallgeschichten» rekonstruierte Figur ist, sondern auch eine gefundene: Als Kind kannte ich einen Onkel in Bern, der aus der gleichen sozialen Schicht kam wie Steiner. Dieser Onkel arbeitete als Schneider noch mit 80 Jahren, funktionierte bestens und verlor plötzlich seine Schneiderwerkstatt. Dieser Schlag hatte verheerende Folgen für ihn. Er hatte keinen Lebensinhalt mehr, wurde plötzlich alt und kränklich. Die Leute sagten dann: Er ist seltsam geworden. Er wehrte sich heftig dagegen, «betreut» zu werden. Das letzte Mal als ich ihn sah, lebte er in der kantonalen Heil- und Pflegeanstalt. Er endete bei jenen, denen es am miesesten geht. Dieser Mann beeindruckte mich als Kind. Ich fand, dass er «ganz anders» sei als die andern alten Leute, die ich kannte. Er liess sich nicht ins Rollenklischee des netten, freundlichen, zufriedenen und genügsamen Betagten einordnen. Er war eine Art unwürdiger Greis.

Stichwort «unwürdiger Greis»: Ist da nicht ein besonderes Problem damit verbunden? Wenn unsere Gesellschaft für die Alten Lösungen finden muss, sind es meist generelle Lösungen. Für individuelle Lösungen und «Extrawürste» ist meistens – aus verständlichen Gründen – kein Platz.

Ja, in unserer Gesellschaft hat das Alte und Veraltete – im Gegensatz zum Neuen – keinerlei Prestige. Wieso soll es den alten Menschen besser gehen, als den «ausgedienten» alten Autos, Kühlschränken und Staubsaugern? Die alten Menschen haben in unserer Gesellschaft keine Funktion, also sind sie nutzlos.

Wo steht da Dein Film? Plädiert er für die Individualisten? Ist das nicht etwas utopisch? Stellt er sich nicht ausserhalb der Möglichkeiten? Oder willst Du damit Anregungen vermitteln?

Die Figur Steiners ist für mich nicht primär ein Individualist, sondern er ist ein alter Mensch, der nicht bereit ist, die Rolle zu spielen, die von einem alten Menschen erwartet wird, nämlich den Jüngeren Platz zu machen und schön still und zufrieden zu sein. Er wehrt sich gegen das Alt-gemacht-werden. Wichtig an dieser Figur scheint mir der Umstand, dass Steiner mit guten Voraussetzungen in die 3. Lebensphase, wie das so schön genannt wird, kommt. Er führte ein sozial weitgehend intaktes Leben, machte keine entfremdete Arbeit, er ist nach wie vor stolz auf sein Können. Ich denke, dass ein Mensch mit solchen Voraussetzungen auch im Alter in der Lage sein müsste, ein intaktes Leben zu führen. Steiner kann deshalb nicht mehr so weiterleben, wie er könnte und möchte, weil ihm das die äussern Umstände nicht erlauben. Alter ist primär soziales Schicksal und erst sekundär biologische Veränderung. Die Misere der alten Menschen ist ja nichts anderes als Ausdruck der Lebens- und Arbeitsmisere der Jüngeren. Im Alter verschärft sich die frühere Misere vielleicht.

Man könnte also sagen, dass damit noch ein anderer Aspekt signalisiert wird, nämlich beispielsweise die Zerstörung des Lebensbereiches. Es wird durch äussere Umstände, beispielsweise durch den Abbruch eines Altstadthauses, verhindert – wie am Beispiel Steiner aufgezeigt –, dass jemand sein Alter so zu Ende führen kann, wie er es eigentlich erwarten dürfte.

Genau. Alte Menschen sterben nicht nur, sondern sie sterben aus. Damit meine ich, dass mit alten Menschen auch eine Welt ausstirbt, eine Lebenshaltung, soziale Werte, all das, was die Kultur ausmacht. Ermanno Tondi, der Fürsorgeminister der Stadt Bologna sagt es so: «Alte Menschen sind ein Kulturgut. Eine Gesellschaft ohne alte Menschen ist wie ein Mensch ohne Gedächtnis».

Filmfinanzierung in der Schweiz – eine ungeheuer komplizierte Sache

In der Schweiz ist es nach wie vor schwierig, die Finanzen für einen Film zusammenzubringen, vor allem für einen Spielfilm. Wie hast Du dieses Problem gelöst? Wie hat sich die Eingabe des Projektes beim Bund auf die Planung der Arbeit ausgewirkt?

Eine Filmfinanzierung ist in der Schweiz eine ungeheuer komplizierte Sache. Auf der einen Seite wünscht der Bund bereits schon Finanzierungszusagen zur Restfinanzierung, bevor er ein Projekt behandelt oder Subventionen für einen Film ausspricht. Im Grunde genommen erfolgt die Unterschrift des Bundesrates erst aufgrund der Sicherstellung der Restfinanzierung. Anderseits aber wollen diejenigen Stellen und Institutionen, die an der Restfinanzierung mitmachen, zuerst die Unterschrift von Herrn Hürlimann sehen, bevor sie sich entscheiden. Die Folge davon ist masslose Zeitverschwendung und ein aufgeblasener Korrespondenz-Apparat und damit auch eine Verteuerung des Films. Keiner will zuerst, alle warten ab. Das behindert wiederum eine professionelle Produktionsplanung (vertragliche Verpflichtung und frühzeitige Sicherung von Schauspielern und Technikern etc.). Eingaben beim Bund müssen immer definitiven Charakter haben, müssen belegt sein bis aufs kleinste Detail, wie eine musterhafte Buchhaltung. Damit betreibt der Bund eine statische, starre Filmpolitik. Gerade ein Spielfilmprojekt verändert sich im Laufe der konkreten Produktionsplanung durch Verfeinerungen, Entwicklungen, Ergänzungen.

Damit wird doch auch die Spontaneität abgeklemmt...

...wird abgeklemmt. Man muss beim Bund wie ein tüchtiger Buchhalter vorgehen. Bis zur Eingabe des Bundes konnte ich spontan, d.h. kreativ arbeiten. Die Story schrieb ich in gut einer Woche nieder und begann dann während etwa zwei bis drei Monaten mit einem Mitarbeiter am szenischen und dramaturgischen Bau zu arbeiten. Einige Szenen und Szenenübergänge passten mir noch nicht bei der Eingabe beim Bund. Da aber das Verfahren beim Bund derart langsam verläuft, konnte ich es mir nicht leisten, den Eingabetermin zu verpassen, sonst hätte ich ein halbes Jahr verloren. Das Eingaberitual beim Bund ist kreativ vollkommen lähmend. Allerdings hatte ich dann vergleichsweise grosses Glück: Mein Projekt überstand die Bundeshürde schon beim ersten Anlauf.
Der Hürdenlauf der Restfinanzierung war dann allerdings eine deprimierende Angelegenheit: eine gewaltige Frustration durch erniedrigende und demütigende Behandlung etwa seitens der Präsidialabteilung der Stadt Zürich und kantonaler Stellen, aber auch der Grosskonzerne, Banken und Versicherungsgesellschaften. Selbst eine Institution wie die Pro Senectute (Stiftung für das Alter) hat die grössten Schwierigkeiten gemacht, bevor es mir doch noch gelang, einen Beitrag zu kriegen. Bei einer Grossbank etwa wurde ein Gesuch während Monaten herumgeschleppt. Dann beschloss die Direktion, den Film zu unterstützen – mit 300 Franken! Es handelt sich um eine der fünf grössten Banken in der Schweiz. Am Schluss haben viele Stellen mitgemacht, von denen ich es nicht einmal so sehr erwartet habe, weil sie selber knapp an Mitteln sind.

Wie hoch waren die Produktionskosten und wieviel davon zahlt der Bund?

Knapp 700000 Franken. Vom Bund erhielt ich 250000, vom Schweizer Fernsehen 100000. Es gelang mir, weitere rund 200000 Franken zu mobilisieren und am Schluss hatte ich das Glück, einen Verleiher (Rialto-Film) zu finden, der mir half, das

Bei den Dreharbeiten: Kurt Gloor, Silvia Jost und Sigfrit Steiner

restliche Loch zu stopfen. Ohne Beteiligung der Rialto-Film wäre die Produktion auf unseriösen Füssen gestanden. Da ein Spielfilm nach der Produktion weitgehend unkontrollierbaren Marktmechanismen ausgesetzt ist, hätte ich mir leicht das Genick brechen können, wie jüngere Beispiele zeigen. Das wäre auch gegenüber den vielen Sponsoren unkorrekt gewesen.

Arbeitgeber, Trottel, Zuhörer und gelegentlich auch Regisseur

Bis jetzt hast Du mit kleinen Equipen gearbeitet. Wie war für Dich die Arbeit mit einem grösseren Team?

Ich ging nicht ganz unvorbereitet an dieses Projekt: Im vorletzten Winter habe ich die Probenarbeit von Horst Zankl im Theater am Neumarkt studiert und dabei eine Menge gelernt. Natürlich war mir dabei klar, dass die Arbeitsweise von Zankl mit Bühnenschauspielern nicht einfach auf die Filmarbeit übertragen werden kann. Beim Film gibt es kaum Zeit, um einen Prozess sich entwickeln zu lassen, da muss gleich immer schon das Resultat da sein. Doch gab mir das Studium von Zankls Arbeitsweise Sicherheit für die eigene spätere Arbeit mit Schauspielern. Angst hatte ich anfänglich eher vor der Arbeit in einer grossen Equipe. Ich war an extrem kleine Teams mit Allround Mitarbeitern gewohnt. Die notwendige Arbeitsteilung bei einem Spielfilm verlangt eine völlig andere Arbeitsweise. Es gelang mir, eine Equipe zusammenzustellen, in der ein gutes Verhältnis zwischen Profis und «Neulingen» bestand, und ich versuchte eine Gruppe zu bilden, die auch zwischenmenschlich funktionierte. Eine Ansammlung von Star-Technikern gibt keineswegs die Gewähr für eine gute Equipe. 20 Leute zu koordinieren, ist eine ungeheuer faszinierende Sache. Da bin ich alles in einer Person: Arbeitgeber, Psychoanalytiker, Trottel, Schauspielfüh-

rer, Zuhörer, Kollege und gelegentlich auch Regisseur. Ich konnte eine Menge lernen von der Equipe. Der wichtigste Mitarbeiter war für mich sicherlich Franz Rath, der Kameramann. Er ist nicht nur Profi durch und durch, er war während der Arbeit für mich auch eine Art Massstab. Während den Dreharbeiten stellte er immer wieder genaue und hartnäckige Fragen, die mich zwangen, noch genauer nachzudenken. Schöne Bilder als ästethischen Selbstzweck, das gibt es bei ihm nicht, auch wenn die Versuchung noch so gross ist.

Hast Du Dir ein dramaturgisches Konzept zu Grunde gelegt? Es ist mir aufgefallen, dass manche Szenen mit Aufblenden beginnen und mit Abblenden enden.

Das Hauptgerüst ist eine Art Stationenstruktur. Die Geschichte ist sehr linear und einfach gebaut. Um die einzelnen Stationen von Steiners Geschichte dramaturgisch verdeutlichen zu können, habe ich mich zu einer Block-Ordnung mit Auf/Abblenden entschlossen. Ich versuchte eine Erzählform zu finden, die im Volksstück beruht. Als Anhänger des Volksstücks fasziniert mich die sprachliche Kraft und die auf wirkungsvolle Einfachheit reduzierte Erzählstruktur. Es war zudem für mich sehr wichtig, die Geschichte so zu bauen und zu erzählen, dass ich den Zuschauer auch emotional beteiligen kann. Ich will verhindern, dass der Zuschauer die Geschichte nur über den Intellekt konsumiert; die Geschichte muss unter die Haut gehen. Bei allen Erlebnissen, die einem unter die Haut gehen, ist nicht nur die Ratio beteiligt, da sind auch die Sinne und Gefühle dabei: die Geburt eines Kindes, der Tod eines Menschen, ein Autounfall, ein Betrunkener, der zusammengeschlagen wird, ein weinendes Kind, eine Rede von Bundesrat Furgler – das geht alles zu einem wesentlichen Teil über die Emotionen und Sinne. Film ist zu einem wichtigen Teil Sinnlichkeit.

Erklärt das auch die Figur der Sozialarbeiterin und deren emotionaler Beziehung zu Steiner?

Auch, ja. Man kann sich mit beiden Figuren identifizieren. Hauptsächlich natürlich mit Steiner. Die Sozialarbeiterin hat es schwieriger. Sie tritt zu einem Zeitpunkt in die Geschichte, an dem der Zuschauer kein Bedürfnis nach einer Sozialarbeiterin hat. Sie muss erst die Sympathie von Steiner und damit derjenigen des Zuschauers gewinnen. Das macht diese Figur auch interessant. Am Anfang will Steiner sie nicht, später freut er sich auf sie. Und der Zuschauer freut sich mit Steiner, bis sie wieder kommt. Das bedeutet, dass ich Steiners Geschichte nicht aus einem objektiven Standpunkt heraus erzählen darf, sondern Steiners Welt so zeigen muss, wie er sie erfährt. Damit wird die menschliche Erfahrung, die der Film zeigt, zum nachvollziehbaren Erleben des Zuschauers. Ich hoffe, dass dadurch dem Zuschauer bewusst wird, dass auch er alt wird und Steiners Schicksal seine eigene Zukunft ist.

Menschen schaffen mit «Fleisch»

Es ist für mich interessant festzustellen, dass von Deinen Dokumentarfilmen, die Widerspruch erregen wollten und auch bewirkten, nun zum Steiner hin ein grosser Schritt vorliegt. Aus dem Film spüre ich eine Art Reifung oder Beruhigung heraus und ich frage mich, was dahinter steckt. Ist das eine persönliche Entwicklung, dass Du Dich weniger mehr auf Provokationen einlässt? Bedeutet das eine gewisse Resignation? Oder das Gegenteil?

Ich glaube, es ist sowohl eine filmische wie auch eine persönliche Entwicklung. Ich wurde ja bei jedem Film von einem Teil der schweizerischen Kritik aufs neue etikettiert. Einige Kritiker bezeichneten mich etwa bei meinem letzten Film als wandelnden Soziologen mit Filmkamera, andere wollten mich als typischen Vertreter einer dokumentarischen Mean-Stream-Entwicklung abstempeln. Das sind ungeduldige Leute, die einem nicht Zeit lassen, den eigenen Weg zu suchen, sondern einen immer gleich festlegen wollen. Diese Leute helfen mir nichts und ich kann nichts von

ihnen lernen. Ich habe mich, wie andere auch, seit meinem letzten Film entwickelt und werde mich auch bis zum nächsten Film entwickeln (und damit eine neue Etikettierung wiederum erschweren). Der Schritt zum «Steiner» ist bei mir eine völlig folgerichtige *filmische* Entwicklung. Man darf nicht vergessen, dass ich als Autodidakt begonnen habe und mich immer noch als Autodidakten verstehe. Ich hatte das Bedürfnis, endlich einmal eine Geschichte zu erzählen und diese Geschichte gut zu erzählen. Ich wollte nicht einen inszenierten Dokumentarfilm machen, sondern Menschen schaffen mit einer Psyche, mit «Fleisch», mit Schwächen, mit Liebenswürdigkeiten, mit Hoffnungen, Wünschen und Gefühlen. Während den Dreharbeiten waren der Kameramann und ich nur immer von einer Angst besessen – den Zuschauer zu langweilen. Denn wir drehten ja nicht einen Actionfilm, sondern einen sehr stillen, ruhigen Film mit einer wenig spektakulären Geschichte. Manchmal hatte ich panische Angst, dass sich der Zuschauer langweilen könnte, und bei den Rushes fragte ich mich oft: Wird das den Zuschauer überhaupt interessieren?

Du hast zwei Rollen mit bekannten Kabarettisten besetzt, die bruchlos in den Film zu integrieren, eine heikle Aufgabe war. Man könnte etwas böswillig fragen: Wolltest Du damit zwei Zugpferde für den Film?

Als Produzent wäre das für mich keine böswillige Unterstellung, sondern eine ganz nüchterne, pragmatische Überlegung. Allerdings war das nicht der Grund. Vielmehr bin ich ein Bewunderer von Emil Steinberger und Alfred Rasser, die ich beide auch für hervorragende Schauspieler halte. Es war übrigens keineswegs leicht, die beiden Schauspieler zu gewinnen. Natürlich hoffe ich, dass die Popularität von Rasser und Steinberger bewirken wird, dass die beiden Figuren, die sie im Film darstellen, einen doppelten Boden erhalten. Die Gefahr ist mir bewusst. Es wird sich zeigen, ob der Zuschauer die Toleranz aufbringen kann, die beiden als Darsteller von Figuren und nicht bloss die «Klischeefiguren» Emil oder HD Läppli zu sehen. Ich habe sie jedenfalls nicht so geführt.

Dialektfilm, aber nicht in der Tradition des alten Schweizer Films

Wie siehst Du Dich innerhalb der Entwicklung und der Tradition des Deutschschweizer Films? Ein Freund von Steiner heisst im Film Trommer. Ich fasste das auf als Hommage an Hans Trommer. Ich hatte auch ein wenig den Eindruck – vielleicht fälschlicherweise – dass Du auf einer anderen Ebene die bessere Seite der Tradition eines Kurt Früh fortsetzest. Ich denke an das Zürcher Altstadt-Milieu, eine gewisse Intimität und Verhaltenheit in der Darstellung von Gefühlen.

Ich glaube nicht, dass ich in irgendeiner Weise etwas mit der Tradition des alten Schweizer Films zu tun habe. Es ist richtig, dass der Name von Steiners Freund ein Ausdruck von Bewunderung für Hans Trommer und seinen grossartigen «Romeo und Julia auf dem Dorfe» ist. Ich hätte die Figur Trommers auch gerne mit Hans Trommer selber besetzt, was ihm jedoch aus gesundheitlichen Gründen nicht möglich war. Aus meiner Bewunderung für seinen Film kann man aber nicht ableiten, dass ich der Tradition des alten Schweizer Films verbunden bin. Im Gegenteil: Von wenigen Ausnahmen abgesehen, etwa einigen Filmen von Lindtberg und, mit Vorbehalten, auch von Früh, empfinde ich eher Ekel gegenüber dem Dialektfilm. Ekel vor dem im Dialektfilm enthaltenen Gesellschaftsbild, vor der politischen Standpunktlosigkeit und vor dem kriminellen Umgang mit dem Dialekt. Es kostet mich meist grosse Überwindung, einen alten Schweizer Film anzusehen.
Obwohl es immer problematisch ist, auf Vorbilder hinzuweisen, da man Gefahr läuft, einmal mehr etikettiert zu werden, wage ich es trotzdem: Viel eher glaube ich beeinflusst zu sein von den Italienern, etwa von Francesco Rosi oder Pietro Germi, vor allem aber von den Schweden, von Jan Trœll und Bo Widerberg, teilweise auch

von Ingmar Bergmann. Die schwedische Ästhetik fasziniert mich ganz besonders. Wenn Verhaltensweisen von Figuren in meinem Film als «typisch schweizerisch» empfunden werden, so freut mich das, weil das ein Hinweis ist auf meine Herkunft und Umwelt, die ich weder verleugnen kann noch will.

Deshalb wohl auch die Wahl des Dialekts. Wie hast Du die Sprache, die mir ausserordentlich stimmig, sprechbar und natürlich erscheint, erarbeitet?

Dialekt ist einmal meine eigene Sprache. Zum andern reizte es mich, mit Dialekt zu arbeiten, gerade weil bisher mit dem Dialekt in Fernsehspielen, Hörspielen und Filmen meist sträflich verfahren wurde. Wir sind ja sozusagen sprachlich kolonialisiert. Pointiert würde ich sagen: Alles was wichtig ist, wird auf Hochdeutsch gesagt, alles unwichtige im Dialekt. Nehmen wir das Fernsehen: Von der Tagesschau an aufwärts wird hochdeutsch gesprochen, von der Tagesschau an abwärts, etwa beim Sport oder in volkstümlichen Sendungen, Dialekt. Zudem hat sich das Dialektverständnis von Leuten wie Gmür, Suter, Wollenberger & Co. verheerend ausgewirkt. Sowohl auf das Publikum wie auch auf eine ganze Generation von Schauspielern, die schlicht keinen glaubhaften Dialekt mehr sprechen können. Schon bei meinen Dokumentarfilmen habe ich feststellen können, wie ungeheuer reichhaltig und stark unsere Sprache ist. Und vor allem wieviel Verstecktes im Dialekt drin ist. Man muss den Leuten zuhören, im Restaurant, in der Strassenbahn, wie sie formulieren: Etwa die scheinbare Kargheit, die auf Formeln reduzierte Kommunikation, das Reden in der man- und es-Form, der «falsche» Satzbau, die Verdoppelungen, das Fragmentarische; Äusserungen, die ganz anders formuliert als gemeint sind, Sätze, die keine Kommas haben. Gerade das «Mundtote» von Steiner, seine verbale Defensive und Versteckheit, seine assoziativen und verkürzten Satzfragmente machen seinen Dialekt reich und «schweizerisch». Der Dialekt im traditionellen Schweizerfilm ist so fürchterlich geschwätzig. Nicht selten kam es vor, dass Leute, denen ich sagte, ich wolle einen Dialekt-Film machen, mit verlegenem und betretenem Schweigen reagierten. Soweit sind wir von unserer eigenen Sprache entfremdet, dass es uns peinlich berührt, wenn in einem Film Dialekt gesprochen wird. Wir müssen uns wehren gegen Sendungen wie etwa «Neugasse 25» und ähnlichen Dialektschund. Und dann gibt es für jemanden, der Dialekt schreibt, noch eine wichtige «Regel»: *Geschriebener* Dialekt darf nie definitiv sein, sonst tötet man ihn. Der Schauspieler muss die Sätze und Formulierungen allenfalls in seinen eigenen Dialekt umsetzen können. Wenn einem Berner eine Zürcher-Formulierung schlecht im Mund liegt, muss man als Regisseur einsehen, dass das nicht am Schauspieler, sondern am Text liegt. Oft habe ich bei den ersten Proben den Schauspieler gar nicht angeschaut, sondern nur genau hingehört, ob ich das glauben kann, was ich höre. Einige Schauspieler waren anfänglich völlig verkrampft und verklemmt, und ich musste sie zuerst mit viel Geduld entkrampfen. Hör Dir alte Dialektfilme an: Wie das alles aus einem verkrampften Bauch über einen verkrampften Hals über eine verkrampfte Zunge kommt. Sie wurden alle systematisch von unsensiblen Regisseuren verkrampft und verschlissen.

Noch etwas zum Ende des Films: Man sieht am Schluss eine Leiche, die aus dem Wasser gezogen wird. Da war der Film für mich zuerst zu Ende, da ein Selbstmord Steiners durchaus in der Logik seines Schicksals liegt. Dann nimmt der Film überraschenderweise nochmals einen Anlauf und zeigt einen völlig unerwarteten Ausweg. Obwohl Steiners überraschendes Verhalten am Schluss auch in seinem Charakter begründet ist, scheint mir doch, dass in diesem Schluss noch etwas anderes steckt, das einem zum Nachdenken bewegt?

Da ich den Schluss nicht verraten möchte, weil der Zuschauer genau so unvorbereitet wie Du das Ende des Films sehen soll, muss ich halt ein wenig allgemein antworten. Das Ende machte mir lange Zeit zu schaffen, da ich keinen Schluss

wusste. Sigfrit Steiner war immer der Meinung, dass dieser Mann sich am Schluss umbringen muss. Das war für ihn die konsequente Antwort auf das, was der Figur angetan worden ist. Mit einem so resignativen Schluss hatte ich Mühe. Ich will den Zuschauer nicht resignieren lassen, sondern ihm Mut machen. Steiners Schritt am Schluss ist meine Haltung, darin spiegelt sich die Rebellion und Hoffnung eines jungen Menschen. Der Schluss ist keine Lösung, der Schluss ist ein Protest, er ist ein Ausdruck von Lebenswille und soll Mut machen, sich zu wehren. Die Utopie von heute kann die Wirklichkeit von morgen sein. Ich meine damit, dass die Misere der alten Menschen anders aussehen würde, wenn sie sich wehren würden, wehren könnten. Aber sie haben nie gelernt, sich zu wehren. Ich hoffe, dass die junge Generation von heute im Alter einmal in der Lage sein wird, sich besser zu wehren.

Interview: Franz Ulrich

PS. Für Interessenten ist eine Dokumentation zum Film erhältlich, die gegen eine geringe Schutzgebühr bei Rialto-Film, Postfach 347, 8034 Zürich 8, bezogen werden kann.

Hörspiel, Hörfolge, Feature

Der Ausbildungsdienst von Radio DRS (Leitung: Peter Schulz) hat in diesen Tagen ein Handbuch für Programm-Mitarbeiter herausgegeben, das den Titel «Radio Praxis» trägt. Die Konzeption und Redaktion besorgte eine Arbeitsgruppe «Ausbildung Programm». 50 Autoren, externe und interne Fachleute, Praktiker und Theoretiker, verfassten kürzere und längere Beiträge. Das Ringbuch ist ein Instrument für die programmliche Grundausbildung der Stagiaires, der Programm-Mitarbeiter und teilweise auch der freien Mitarbeiter. Den folgenden Beitrag von den Hörspiel-Regisseuren Mario Hindermann (Studio Zürich) und Josef Scheidegger (Studio Basel) drucken wir mit freundlicher Erlaubnis des Radio-Ausbildungsdienstes ab. Aus Platzgründen müssen wir allerdings den Abschnitt über die Dramaturgie des Hörspiels weglassen. (In diesem Zusammenhang sei auf die Ausführungen von Claude B. Kirton in ZOOM-FILMBERATER 15/75, S. 32 verwiesen.)

Hörspielformen

1. Das Hörspiel als Reproduktion

Bei der Reproduktion ist vor allem an die Bearbeitungen von Bühnenstücken zu denken. Sie waren in der Frühzeit des Radios sehr zahlreich. Eine mediumgerechte Übertragung ist jedoch nur in seltenen Fällen geglückt. Für den Bearbeiter einer epischen Vorlage besteht das Hauptproblem darin: Wie soll die Vorlage gekürzt werden, ohne dass die epische Breite eingebüsst wird und nur noch das Handlungsskelett übrigbleibt? Als Vorlage eignen sich in diesem Fall besonders gut Texte, die bereits viele Dialoge enthalten. Überwiegt jedoch das Erzählerische, so bleibt als Lösung fast nur die Hörfolge (eventuell mit mehreren Fortsetzungen) oder dann die Funk-Erzählung, die lediglich die Fabel adaptiert, die Ausgestaltung aber ganz nach radiophonischen Gesichtspunkten vornimmt.

2. Das Hörspiel als originaler Text

Für das Original-Hörspiel hat man ursprünglich Spielregeln von Dramatik, Epik und Lyrik übernommen. Erst in neuerer Zeit sind radio-spezifische Gattungsbegriffe wie etwa Feature, Neues Hörspiel, O-Ton-Hörspiel aufgekommen.